

O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça

Guilhermina Lopes

Universidade Estadual de Campinas /Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Este artigo foi desenvolvido no contexto de uma pesquisa de doutorado, em fase de conclusão, sobre a obra musical de temática brasileira do compositor português Fernando Lopes-Graça. Partindo da noção de “musicar”, proposta por Christopher Small e definida como ação, processo e rede de relações, trago um panorama biográfico do sujeito da pesquisa, destacando seu envolvimento com a música em suas diferentes áreas de atuação. Segue-se uma discussão sobre a coexistência e articulação de diferentes paradigmas de prática musical, apoiada nas noções de música participativa, coloquial e apresentacional, desenvolvidas por Thomas Turino e Heinrich Bessler (a partir da leitura de Mário Vieira de Carvalho). Por fim, aponto três concepções de “local” que podem ser consideradas na análise da trajetória do autor estudado: o local concreto, referente aos seus ambientes de atuação; o local (adjetivo) tomado como marca de especificidade e o que denomino local “universal”, “ideal” ou “utópico”, relacionado a uma concepção metafórica de local como ambiente de fraternidade plenamente realizada e que se faz presente tanto na temática de muitas de suas obras quanto em seus textos, que nos aproximam de seu posicionamento político e de sua visão da História.

Palavras-chave: Fernando Lopes-Graça. *Musicking*. Localidade.

The notions of *local* in Fernando Lopes-Graça's *musicking*

Abstract: This paper was elaborated in the context of a PhD. research on Portuguese composer's Fernando Lopes-Graça's musical works on Brazilian themes. Parting from the concept of “musicar” as action, process and network (SMALL, 1998), I aim to bring a brief biographical panorama of the author, pointing out his engagement in several aspects of music making. Then I propose a discussion on the coexistence and articulation of different musical practice paradigms, based on the notions of presentational, colloquial and participatory music proposed by Thomas Turino and Heinrich Bessler (*apud* Mário Vieira de Carvalho). Finally, I point out three distinct conceptions of “local” regarding Lopes-Graça's professional trajectory: the concrete localities where he worked, *local* as an adjective, meaning a mark of specificity and, finally, what I name “utopic”, “ideal” or “universal” local: a metaphoric notion of *local* as an environment of true brotherhood. This third notion of *local* appears in many of his musical works' themes and in his essays, in which we can approach his political positioning and understanding of History.

Keywords: Fernando Lopes-Graça. *Musicking*. Locality.

Apesar de ter sua trajetória e produção bastante registrada¹ em livros, teses, artigos, gravações, documentários, entre outros, o português Fernando Lopes-Graça é pouquíssimo conhecido fora de seu país natal, inclusive no meio musical profissional e acadêmico brasileiro. Percebi, portanto, desde o início de minha pesquisa de doutorado sobre a obra musical de temática brasileira do compositor, a necessidade de contextualização.

Minha participação no projeto temático "O Musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia" fez com que eu olhasse de uma nova forma para o meu trabalho, especialmente no que se refere à trajetória biográfica e profissional do sujeito da pesquisa. Sediado na UNICAMP (Instituto de Artes) e USP (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia e Instituto de Estudos Brasileiros) e financiado pela FAPESP, o projeto reúne pesquisadores de diferentes níveis e áreas (notadamente etnomusicologia, antropologia e musicologia). O conceito de

"musicar" é uma tradução de *musicking*, termo cunhado por Christopher Small (1998). Tomando a música como ação e processo e destacando as redes envolvidas em sua prática, a definição de *musicking* engloba todo e qualquer envolvimento com a música, seja em sua criação, interpretação, recepção ou viabilização. Por exemplo, estariam "musicando", tanto o compositor quanto o vendedor de ingressos, embora de diferentes formas.

Com relação ao conceito de "local", o termo é por nós tomado em sua mais ampla acepção, sendo discutidos não apenas o sentido físico, mas também o sentido de marca de especificidade em oposição ao global e nacional, os locais "virtuais", encontros, o local nos discursos, nas "comunidades imaginadas" (ANDERSON, [1983] 2016) e na "invenção das tradições" (HOBSBAWN e RANGER, [1983] 2000). Baseamo-nos, em grande medida, na definição de localidade proposta por Arjun Appadurai (1996), como "estrutura de sentimentos", um ideal de pertencimento, vivência e convivência em comunidade, cuja manutenção depende de sua produção, reprodução e incorporação por um grupo de pessoas que geralmente habitam um mesmo espaço físico. O projeto visa, portanto, discutir como os sujeitos, por meio do fazer musical, constroem a localidade e são por ela construídos.

Partindo desta perspectiva, trago, neste artigo, um breve panorama biográfico de Lopes-Graça, destacando seu envolvimento com a música em

¹ Em seu catálogo da obra musical de Lopes-Graça (1997), Teresa Cascudo observa que a dificuldade de edição comercial de partituras de sua obra durante o Estado Novo levou Lopes-Graça a se tornar ele próprio o editor. Esse problema persiste em toda a música portuguesa. António Pinho Vargas (2010: 473) destaca a problemática distribuição desse material e sua quase inexistente circulação internacional. Apesar disso, ainda surpreende a quantidade e diversidade da produção acadêmica e audiovisual recente, que pude encontrar durante minha estada e viagens a Lisboa.

suas diferentes áreas de atuação. Na consideração de um “musicar” em determinado contexto sociocultural, observam-se diferentes paradigmas de prática e função da música, coexistindo, muitas vezes, aspectos tomados a priori como contrários. Essa questão será o foco da segunda parte, que toma como base os trabalhos de Mário Vieira de Carvalho (1999, 2012) e Thomas Turino (2008). Proponho, por fim, uma discussão sobre algumas concepções de e relações com o local nos diferentes musicares de Fernando Lopes-Graça.

Introdução à trajetória do autor: os musicares de Fernando Lopes-Graça

Ao considerarmos a trajetória profissional de Fernando Lopes-Graça resalta-se imediatamente a multiplicidade de seu envolvimento com a música, desempenhando diferentes [e articuladas] atividades em diversos contextos. Conforme veremos neste item, esta atuação multifacetada deveu-se, em grande medida, a circunstâncias contingenciais.

Nasceu em Tomar, cidade a cerca de 150km de Lisboa, a 17 de dezembro de 1906. Passados alguns episódios não tão promissores de contato com a música, como uma malsucedida apresentação orfeônica escolar e o não entendimento com o bandolim de sua amiga Rosa, por volta dos onze anos, Lopes-Graça estreita as relações com essa arte. Seu pai era dono de um pequeno hotel e lá havia um piano, instrumento que começou a explorar, tirando de ouvido algumas melodias. Seu talento logo foi percebido e os

hóspedes começaram a sugerir a Silvério da Graça que seu filho estudasse música a sério. Começou então a ter lições com a jovem Maria Imaculada, filha de um tenente amigo de seu pai e, posteriormente, com D. Rita, renomada professora da cidade. Ainda adolescente, atuaria como pianista e arranjador no Cine - Teatro Salão Paraíso, inicialmente como parte de um quinteto e posteriormente como solista. As tarefas dos músicos ali eram promover um fundo sonoro para as sessões de cinema, acompanhar artistas de variedades e tocar em festas. (CARTAXO, [1986] 2006, LOPES-GRAÇA [1947] 1973, SOUSA, 2006).



Figura 1. Lopes-Graça (sentado, à esquerda), com os colegas do quinteto do Salão Paraíso. (Fonte: SOUSA, 2006: 66).

Em suas “Recordações em dó maior”, crônica dos primeiros anos passados em sua cidade

natal, podemos ter uma ideia do ambiente musical e da paisagem sonora tomarense. Ficamos conhecendo tipos como o excêntrico filósofo-músico tenente P, devoto do bilhar e das melodias do *Bel Canto* e o senhor Patrocínio, fiscal camarário e mestre da Banda Nabantina, temido pelas crianças por sua postura de bedel e autor de uma obra que fazia referência a uma locomotiva (apontada jocosamente pelo autor como precursora do *Pacific 231* de Honegger). Acompanhamos as diferenças de instrução musical entre Lopes-Graça e seu irmão José e, no círculo social familiar, os debates entre os partidários da ciência (ter domínio da leitura de partitura) e da intuição musical (tocar de ouvido). Os agrupamentos musicais de destaque eram a Tuna² Comercial Tomarense (da qual seu pai participou tocando viola francesa), a Serenata Tomarense, a Banda Republicana Marcial Nabantina³ e a Sociedade Filarmônica Gualdim Pais. Lopes-Graça descreve a rivalidade entre os agrupamentos semelhantes, destacando a posição social e orientação ideológica de seus membros.

Dois dos outros organismos musicais nabantinos dividiam os apreciadores da chamada divina arte em dois campos: os aristocratas e os democratas. Os aristo-

cratas eram pela Serenata Tomarense, agrupamento constituído por filhos d'algo, pela fina flor da cidade nabantina, assembleia o seu tanto hermética e com quotas "puxadas", para dificultar o acesso às camadas inferiores e obter, assim, uma selecção⁴ dos melhores valores... soantes. Os democratas eram pela já citada Tuna, confraria mais ou menos heterofónica de pequenos empregados e artífices do comércio e indústria locais, que, à noitinha, tendo mandado á fava Mercúrio e Vulcano na pessoa dos respectivos patrões, distribuía as sobras da sua vitalidade pela musa Euterpe e pela deusa Vénus [...]. A Serenata, além de possuir um par de timbales, que constituía um dos principais títulos do seu orgulho aristocrático, gozava do privilégio especial de poder dar os seus concertos no coreto municipal, coisa que, creio, não era facilmente concedida aos *tunantes*. Contudo, [...] sucumbiu poucos anos após o advento da República, não tendo podido resistir à democratização dos costumes; ao passo que a Tuna ainda continua vivinha e musicalmente

² Muito populares na Península Ibérica até os dias atuais, as Tunas são uma espécie de grupos de seresta, muito populares (mas não exclusivas) entre os estudantes.

³ Em referência ao rio Nabão, que corta a cidade.

⁴ Optei por manter a ortografia original nas citações diretas.

actuante, graças à sua origem e à sua seiva populares, assim como a um generoso sentido igualitário [...]. Quanto aos restantes dois organismos musicais tomarenses, esses não dividiam os espíritos: rachavam as cabeças dos seus respectivos prosélitos. Eram eles a Banda Republicana Marcial Nabantina, com sede no bairro de Aquém-da-Ponte; e a Sociedade Filarmónica Gualdim Pais, que se agremiava no bairro de Além-da-Ponte, também chamado "Espanha". À rivalidade político-económica existente entre os dois bairros da cidade correspondia, naturalmente, a rivalidade artística das suas respectivas filarmónicas [...] Sempre que as duas bandas se enfrentavam, tínhamos a música desafinada. Festa ou romaria abrilhantada por ambas elas desandava ordinariamente em heróica e homérica refrega, da qual saíam os trombones amachucados, as flautas rachadas, os bumbos estoirados, à força de serem utilizados como armas agressivas ou pararem os golpes do adversário. (LOPES-GRAÇA, [1947]1973: 24-26).

Em 1917 inicia-se em Portugal a primeira ditadura

republicana, com a ascensão ao poder do presidente Sidónio Pais, cujo assassinato no ano seguinte seria, ao mesmo tempo, uma consequência e um desencadeador de uma radicalização de posições. Além, obviamente, da Revolução Russa, acontecimento de grande repercussão mundial, esse também foi o ano do chamado milagre de Fátima, cuja devoção seria bastante explorada nas décadas seguintes. O fato de, ao lado da virgem, a foto do presidente assassinado ter se tornado objeto de culto, especialmente no meio rural, dá-nos uma mostra do envolvimento do clero nas questões políticas e, nas palavras de Mário Vieira de Carvalho (2012d: 2) "do caldeirão ideológico conservador em que política, religião e estética (incluindo a música) se misturavam, dando origem a várias conexões com o discurso mais amplo do nacionalismo".

Em 1924, Lopes-Graça transfere-se para Lisboa, dando seguimento aos seus estudos musicais no Conservatório Nacional até 1931, tendo estudado piano com Adriano Merea e José Viana da Motta, composição com Tomás Borba e musicologia com Luís de Freitas Branco (PICOTO, CASCUDO, 2001).

Em maio de 1926, um golpe militar impôs ao país uma ditadura. Segundo a historiadora Ana Sílvia Scott (2012:320), os acontecimentos na Europa dos primeiros anos do século geraram na população portuguesa uma ânsia pela manutenção da ordem, levando à aposta em soluções autoritárias, tal como ocorria na Itália e na Espanha. Dois anos mais tarde, um "golpe dentro do golpe" elevou ao poder um grupo de militares ainda mais rígidos. No

comando do ministério das finanças, à altura em situação caótica, entrava António de Oliveira Salazar, professor da Universidade de Coimbra.

Em 1927, Lopes-Graça apresenta ao público a sua primeira obra, *Variações sobre um tema popular português*. Apesar do título, isto não configurava propriamente um alinhamento estético nacionalista; teria sido, na verdade, motivado pelo programa do Conservatório. Sua visão política e estética, internacionalista e informada por uma orientação comunista⁵, era incompatível com os movimentos nacionalistas vigentes em seu país, ligados ao saudosismo e ao Integralismo. (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, 2012d). Em 1928, funda e participa, como redator principal e posteriormente diretor, do jornal "A acção", em Tomar. De vocação pedagógica e politizadora, o periódico defendia os ideais republicanos e socialistas, ainda antes do estabelecimento oficial do Estado Novo, que então se reclamava apenas como "Ditadura necessária". (SOUZA, 2006). No ano seguinte, fundaria, com Pedro Prado, o periódico *De Musica*, ligado ao Conservatório, onde se iniciou no jornalismo propriamente musical.

Em 1931, quando prestava provas para professor no Conservatório (nas quais seria aprovado em primeiro lugar), foi preso por quase três meses, seguindo-se mais três de exílio na

vila de Alpiarça. Mudou-se para Coimbra no ano seguinte, para lecionar na Academia de Música. Nesta cidade conheceu João José Cochofel, que seria seu aluno, grande amigo e colaborador. Particularmente importante nesse período foi também a convivência e colaboração com o grupo fundador das revistas *Presença* e *Manifesto* (Miguel Torga, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, entre outros). Um recital, apresentado em Lisboa e Coimbra, com canções suas sobre poemas de autores presencistas e de outros inspiradores da revista, como Fernando Pessoa e Afonso Duarte, causou grande sensação. A crítica, mais favorável que desfavorável, destacou o caráter moderno das composições, que muito se adequava a essa característica marcante do grupo literário em questão (ALVES, CASCUDO, 2013: 37-40).

Uma nova constituição foi aprovada no ano de 1933, em substituição à primeira Constituição Republicana (de 1911). Foram também criados o Estatuto do Trabalho Nacional, que proibia os sindicatos livres, do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, comandado pelo governo, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), cujo objetivo era controlar a oposição, e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), com o intuito de "divulgar o ideário nacionalista, padronizar as manifestações culturais e artísticas e controlar os órgãos de imprensa". (SCOTT, 2012: 325). Nas palavras de seu chefe, Salazar, a função do Secretariado era "reeducar" o povo português. O termo Estado Novo, que sugeria uma grande mudança em relação ao governo

⁵ Convém observar que Lopes-Graça, á altura, ainda não era membro do Partido Comunista Português, ao qual se filiaria em 1948, mas já tinha ligações com a Organização Comunista de Tomar.

anterior, foi introduzido por Salazar e pelo grupo que ajudou a estruturar e manter o regime⁶.

Em 1934, tendo conseguido uma bolsa de estudos para Paris, Lopes-Graça não a pôde usufruir, devido a "dificuldades de origem política". Passaria por nova prisão, no forte de Caxias, por 224 dias, entre 1936 e 1937. Com recursos pessoais e ajuda do pai e de amigos conseguiria ir, nesse ano, a Paris e lá permaneceria até 1939, realizando estudos de musicologia na Sorbonne com Paul-Marie Masson e de composição e orquestração em aulas particulares com Charles Koechlin, com quem, durante esse período, o compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri também estudou (TONI, 2007). Não se sabe ao certo se os dois se conheceram nessa época. A partir da documentação disponível, sabe-se que a correspondência entre ambos se iniciou em 1958, por ocasião dos preparativos da primeira vinda de Lopes-Graça ao Brasil.

O contato, na capital francesa, com o trabalho de Koechlin, Manuel de Falla e, sobretudo, Béla Bartók, o estímulo da cantora polonesa Lucie Dewinsky, especialista na interpretação de canções tradicionais, e o conhecimento das pesquisas do folclorista e diplomata inglês Rodney Gallop sobre a música portuguesa fazem com que se volte para o que seria

denominado um "nacionalismo essencial" ou "orgânico", marcado pelo tratamento composicional do material folclórico a partir da consideração de seu contexto e assimilação de seus elementos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tratava-se de aproveitar as potencialidades expressivas do material, respeitando a sua identidade, explorando, quando presentes, o modalismo e os arcaísmos, sem a tentativa de adaptação à harmonia tonal europeia, buscando pontos de contato entre as estruturas tradicionais e a música moderna de concerto. (VIEIRA DE CARVALHO, 2012b: 160).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939, o governo francês não aceitava a permanência no país de estrangeiros oriundos de nações neutras, a menos que se naturalizassem. Foi dada esta opção a Lopes-Graça, que recusou. (SOUSA, 2006). O início da década de 40 marca o retorno a Lisboa e sua inserção, de maneira mais consistente, em dois musicares: a crítica/ensaística musical, por meio de sua colaboração como secretário de redação na revista *Seara Nova*, com a qual já colaborava desde o início da década anterior (ALVES, CASCUDO, 2013), e a produção musical, por meio da organização de concertos na sociedade Sonata.

Surgida no início dos anos 20 e tendo como fundadores Raul Proença, Jaime Cortesão, António Sérgio, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro e Luís da Câmara Reis⁷, a *Seara*

⁶ É interessante observar que o mesmo termo foi utilizado para denominar o primeiro mandato de Getúlio Vargas no Brasil (1937-1945), e, na Espanha, o Nuevo Estado, chefiado por Francisco Franco, governos com grande semelhança em suas linhas ideológicas.

⁷ A esposa deste, Ema, cantora amadora, promoveu centenas de concertos de divulgação musical, de notória atualização estilística, em

Nova se tornaria um dos principais periódicos de oposição a partir da instauração da ditadura em Portugal. Para além da atividade propriamente jornalística, a revista promovia conferências e congressos. Segundo Manuel Joaquim Fitas (2010), a década de 40, em consequência da entrada de jovens intelectuais e dos acontecimentos recentes na Europa, marca na revista a convivência, não sem tensões, do antigo paradigma idealista, voltado para a busca de uma mudança de mentalidade das elites, com um paradigma materialista, mais vocacionado para a ação, e que se refletia numa maior ênfase à denúncia das injustiças. Destaca-se, nesse período, a colaboração de intelectuais que, em suas palavras, “perfilhavam os ideais marxistas, sem se constituírem orgânicos no seio do Partido Comunista” (p.72). Entre estes, o autor inclui os nomes dos escritores Manuel Mendes, Mário Dionísio, Fernando Piteira Santos e o de Lopes-Graça. Convém observar que, embora a Presença fosse mais orientada para a atualização e liberdade estética e a Seara Nova para a crítica social e política, ambos os aspectos se faziam presentes, de diferentes formas, nos dois periódicos e havia uma admiração mútua entre os seus integrantes. (ALVES, CASCUDO, 2013, p. 13). Não é de causar estranheza, portanto, o contato de Lopes-Graça com os dois grupos. Veremos em sua trajetória e em muitos de seus posicionamentos a defesa intransigente da liberdade do

artista, sempre em destaque na constante busca de conciliação entre o estético e o político.

A sociedade de concertos SONATA, fundada em 1942 por Lopes-Graça e amigos, como a pianista Maria da Graça Amado da Cunha, a crítica, professora e compositora Francine Benoît e o escritor João José Cochofel, tinha por objetivo principal promover a divulgação da música contemporânea, tendo possibilitado a estreia, no país, de um grande número de obras, inclusive diversas de compositores brasileiros. Lopes-Graça, além de promover concertos, atuaria neles frequentemente como pianista e compositor. As atividades da sociedade encerrar-se-iam em 1960, por dificuldades financeiras.

Em 1946, participa da fundação e assume a regência do coro do Grupo Dramático Lisbonense, ligado ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), organização política de oposição ao governo salazarista, formada principalmente por intelectuais e profissionais liberais. A estreia pública do coro e a apresentação do MUD à população de Lisboa deram-se na mesma ocasião, no Teatro Taborda. (CORO LOPES-GRAÇA, 2017).

muitos dos quais Lopes-Graça tomou parte como autor ou intérprete. (FERNANDES, 2010, p. 1107).



Figura 2. Lopes-Graça (assinalado) na reunião de apresentação do MUD.
(Fonte: Arquivo Pessoal Mário Dionísio - Centro Cultural Mário Dionísio -
"Casa da Achada").

Segundo António de Sousa (2006: 177-78), após ensaiar nos lugares mais diversos, o coro fixou-se no sótão da sede do Grupo Dramático Lisbonense. Com o incêndio do local em 1950, passou a integrar a Academia de Amadores de Música, instituição onde Lopes-Graça então lecionava e cuja direção dividia com seu antigo mestre Tomás Borba desde 1944. Passou então a designar-se "Coro da Academia de Amadores de Música (Secção de Folclore)", como forma de o distinguir de outro coro já existente na escola. Após a morte do maestro, o grupo passou a se chamar Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música (CORO LOPES-GRAÇA, 2017).

O repertório inicialmente elaborado para o grupo eram as chamadas Canções Heroicas: composições relativamente simples sobre textos de forte cunho crítico, de diversos poetas

portugueses contemporâneos ligados ao neorrealismo, corrente artística de ideologia esquerdista focada na descrição e representação da realidade das classes trabalhadoras.

A Polícia política e a censura salazarista logo proibiram a sua apresentação pública. Como alternativa, Lopes-Graça iniciou a composição das "Canções Regionais Portuguesas", sobre melodias de tradição oral. Lopes-Graça permaneceria na direção do coro até 1988, tendo composto nove cadernos de Heroicas, totalizando cerca de uma centena de canções e cerca de duzentas Canções Regionais, reunidas e editadas em 24 cadernos.

Adere ao Partido Comunista Português em 1948, ano em que, por ocasião do Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, Polónia, conhece o escritor Jorge Amado, de quem já

era leitor⁸. Nesse mesmo ano, participa do II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em Praga, no qual estavam presentes o pianista Arnaldo Estrela e o compositor Cláudio Santoro.

É preciso ainda destacar, na década de 40, a autoria de textos sobre música de caráter mais didático, em colaboração para a Biblioteca Cosmos, projeto de divulgação cultural de Bento de Jesus Caraça. Além da dimensão educativa, havia nesse projeto a dimensão de ativismo. De inspiração marxista, visava à formação das massas populares, estimulando e tornando acessível aos jovens um conjunto de conhecimentos e interesses que o Estado não promovia. Dentre os títulos, podemos citar Bases Teóricas da Música e Introdução à Música Moderna.

Em 1950, funda, juntamente com Francine Benoît e Maria Vitória Quintas, o periódico Gazeta Musical, que mais tarde passaria a se chamar Gazeta Musical e de Todas as Artes. A revista teria constante produção até a década de 60 e, a partir daí, algumas séries espaçadas, até 1990. Este periódico seria o mais frequente campo de atuação de Lopes-Graça como ensaísta/crítico musical. (CID, 2010).

Em 1954, a publicação do artigo "Cinco notas sobre forma e conteúdo", de António Vale (pseudônimo de Álvaro Cunhal, líder do Partido Comunista Português) desencadeia entre intelectuais esquerdistas uma polémica sobre a relação entre a

liberdade estética e a arte engajada. Esta querela, conhecida como "polémica interna do neorrealismo", da qual participariam Lopes-Graça e outros intervenientes, como João José Cochofel e Mário Dionísio, acaba por levar o compositor a um afastamento temporário do partido.⁹

Nesse ano, o mesmo em que compõe sua primeira obra de temática brasileira: as Sete Canções Populares Brasileiras, para voz e piano, sua permissão para o ensino oficial privado é cassada - segundo Sousa (2006, p. 170), sob a alegação de que não teria cumprido o prazo legal para a elaboração de um novo cadastro - o que o impediria de lecionar na AAM¹⁰. Dependeria, a partir daí, de traduções¹¹, escrita para periódicos e aulas particulares informais. Uma produção desse período relativamente conhecida no meio musical brasileiro é o Dicionário de Música (1956), desenvolvido a partir de um projeto de Tomás Borba, já falecido à época.

⁹ Abordagens bastante aprofundadas desta polémica podem ser encontradas no artigo *Between political engagement and aesthetic autonomy: Fernando Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics* (2012), de Mário Vieira de Carvalho e em *Cinco notas sobre o pensamento estético de Álvaro Cunhal*, de Manuel Deniz Silva (in NEVES et al., 2013).

¹⁰ Continuaria, contudo, na direção do coro.

¹¹ Destacam-se as traduções das *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, *A Viagem de Mozart a Praga*, de Eduard Möricke, *A música e a sociedade*, de Elie Siegmeister e *Tristan*, de Thomas Mann (esta última em colaboração com Hildegard Bettencourt).

⁸ Conta-nos António de Sousa (2006) que Jubiabá foi um dos romances enviados por seus amigos durante a estada em Paris.

Em 1958, realiza sua primeira visita ao Brasil, onde permaneceu cerca de três meses, realizando recitais e conferências em São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Florianópolis¹². Também é o ano da composição do Desafio, para voz e piano, sobre um poema de Manuel Bandeira. Em 1960, Lopes-Graça compõe as Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras, para coro misto a cappella. Em 1963, é a vez de Gabriela, cravo e canela: abertura para uma ópera cómica e finalmente, em, 1970, é composta sua última obra de temática brasileira: o quinteto de sopros O Túmulo de Villa-Lobos.

Lopes-Graça viria uma segunda vez ao Brasil em 1969, como membro do júri do Festival de Música da Guanabara.

De 1959 a 1990, realizou recolhas musicais por todo Portugal, juntamente com o etnólogo corso Michel Giacometti. Apesar de seu interesse estético nas peculiaridades do material e em seu aproveitamento, buscava sempre compreender a música em seu contexto de ação vivida, isto é, não dissociada das funções, crenças e idiosincrasias da comunidade. (HABERMAS apud VIEIRA DE CARVALHO, 2012b). Tal abordagem da música enquanto cultura aproxima-o,

segundo Mário Vieira de Carvalho (1999, 2006), do etnomusicólogo moderno¹³.

O fim da ditadura e a abertura para a institucionalização de um regime democrático viriam com um novo golpe militar. O estopim da revolta ocorreu a partir de reivindicações de capitães do exército. Com o apoio de membros civis da oposição, deu-se uma rápida e ampla ação liderada por militares do Movimento das Forças Armadas, cuja principal reivindicação era o fim das Guerras Coloniais. A transmissão pelo rádio, à meia noite de 25 de abril de 1974, da canção Grândola, Vila Morena, de José Afonso, foi a senha para a tomada do poder pelos revoltosos, que se espalharam pelas ruas de Lisboa, exigindo a deposição de Marcelo Caetano, presidente do conselho do Estado Novo após a morte de Salazar. Caetano fugiu para o Brasil, onde viria a falecer seis anos mais tarde. (SCOTT, 2012). O acontecimento ficou conhecido aqui como Revolução dos Cravos, em referência às flores que os manifestantes traziam nas mãos. Em Portugal, é comumente referido apenas como "25 de abril" e deu origem a um feriado nacional, o Dia da Liberdade.

A consequente redemocratização de Portugal inicia a consagração de Lopes-Graça como um dos grandes nomes da resistência antifascista. É a partir deste momento que passa a ter rendimentos significativos por seu trabalho como compositor. Assume a presidência da Comissão de Reforma do Ensino da Música. Assiste a apresentações de suas obras na Rússia, França, Polônia e

¹² A maior parte dos textos que tratam da sua *tournee* brasileira faz referência apenas à sua passagem pelas quatro primeiras cidades listadas. A menção à capital catarinense é feita pelo próprio Lopes-Graça em entrevista ao jornal português *República*, publicada em 5 de novembro de 1958. O músico teria lá estado a convite do secretário da cultura, o filósofo Agostinho da Silva, então exilado no Brasil (OS COMPOSITORES, 1958).

¹³ Trataremos em mais detalhes essa questão adiante.

Itália e recebe diversas condecorações. Por ocasião de seu 80º aniversário, recebe do então presidente de Portugal, Mário Soares, a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique. Em 1989, a Universidade de Aveiro confere-lhe o grau de Doutor Honoris Causa. Compõe prolificamente até sua morte, em 27 de novembro de 1994.

A articulação entre diferentes paradigmas de prática musical

Além da diversidade de envolvimento com a música que podemos observar na trajetória de Lopes-Graça, são também notáveis e surpreendentes as suas articulações. Tomemos alguns casos: sua atuação, na juventude, como músico no Cine-Teatro tinha como objetivo produzir, ora uma trilha sonora (embora não se tratasse de composições originais) ora uma música ambiente; em suma: a função da música, nesse caso, estava em segundo plano, subordinada a outras finalidades (entretenimento, convívio). Segundo António de Sousa (2006), o repertório do quinteto era composto essencialmente de música ligeira, com ocasionais trechos famosos de óperas e operetas. Quando Lopes-Graça passou ao trabalho solo, incluiu algumas peças do repertório de concerto, como obras de Debussy e de compositores russos do final do século XIX. Sousa destaca a ausência, nessas ocasiões, de comportamento “menos próprio” do público. Teria o reconhecimento de um repertório concebido com uma função principal de contemplação estética direcionado os presentes para uma atitude associada ao ambiente da sala de concerto?

Considerando a questão da função da música, Mário Vieira de Carvalho (2012a/c), utilizando as categorias música “coloquial” (ou funcional) (*Umgangsmusik*) e “apresentacional” (*Darbietungsmusik*) propostas, na década de 30, pelo musicólogo alemão Heinrich Bessler¹⁴, destaca a atuação de Lopes-Graça nas duas vertentes, ressaltando, na primeira, relacionada às canções de intervenção, seu engajamento político e, na segunda, associada à sua música de concerto, a busca de autonomia estética. Na sua leitura da categoria “música coloquial”, Vieira de Carvalho destaca o seu caráter funcional, ou seja, a subordinação a outra finalidade (religiosa, cívica, social, de dança, etc), não sendo a contemplação estética o seu objetivo último.

O etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008, 2009), por sua vez, propõe dois paradigmas não estanques de performance musical muito semelhantes aos cunhados por Bessler: música participativa e música apresentacional. Embora as duas questões estejam presentes em ambas as propostas, Turino, diferentemente de Bessler/Vieira de Carvalho, toma como principal critério a forma de engajamento com a música em vez de sua função/finalidade. Segundo o autor, “uma característica distintiva elementar da performance participativa é que não há distinções formais entre artista e público, apenas participantes e participantes

¹⁴ Tais categorias eram usadas por Bessler originalmente para descrever as estruturas de comunicação da música vocal polifônica europeia entre os séculos XVII e XVIII.

potenciais. [...] Como pretende atrair a todos, uma tradição participativa terá uma diversidade de papéis, variando em dificuldade e graus de especialização requeridos". (2009: 98¹⁵). Turino aponta ainda distinções referentes à sonoridade nos dois paradigmas: enquanto a música participativa seria marcada por "texturas densas [que seriam consideradas "suja" pelos ouvidos educados na música de concerto], um grande grau de repetição e a falta de contrastes pré-arranjados, consistentes com a falta geral de solos destacados" (p. 100), a performance apresentacional favoreceria a clareza textural, os contrastes e desenvolvimentos, as formas fechadas e os solos virtuosísticos.

O coro da Academia de Amadores de Música e as vertentes de seu repertório

Diferentemente do que se pode imaginar pelo primeiro nome de "Coro do Grupo Dramático", nunca se tratou, na prática, de um coro cênico. Em entrevista a mim concedida, o maestro José Robert, assistente de Lopes-Graça desde 1974 e atual regente do coro da AAM, observa que, embora os números musicais fossem de início intercalados por leituras poéticas e, posteriormente, por representações teatrais, o coro apresentava-se sempre com uma postura corporal bastante tradicional (cantores em pé, enfileirados, sem movimentação).

Conforme referido anteriormente, o repertório inicial eram as chamadas Canções Heroicas, com acompanhamento

de piano, sobre textos de crítica política. De acordo com Sousa (2006, p. 211), tratava-se de "criar melodias apelativas e *cantabile* [...] como resposta às necessidades de actuação política imediata". Uma primeira coletânea de 18 canções foi publicada pela revista Seara Nova em 1946, com o título "Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentais populares". Apesar de as partituras estarem escritas para coro e piano, com indicações expressivas detalhadas, a proposta do autor não se prendia a esse modelo, deixando os eventuais intérpretes livres para as adaptar segundo o contexto e os recursos disponíveis. Na produção das Heroicas, ao longo de toda a vida do compositor, foram também adotadas outras formações, como voz solista e piano (5º caderno) e coro obrigatoriamente *a cappella* (3º caderno). Dependendo das circunstâncias e, sobretudo, após a redemocratização portuguesa, elas cresceriam em complexidade.

¹⁵ As traduções do inglês são minhas.



Figura 3. Coro da AAM em apresentação na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, 1952. (Fonte: Camilo, 1990:74)

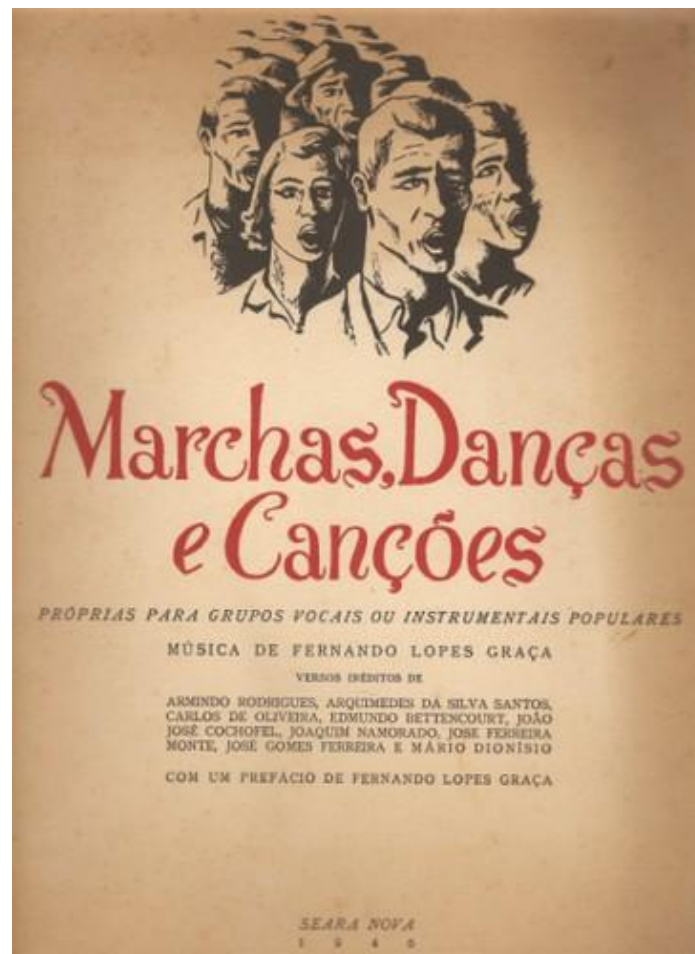


Figura 4. Frontispício das Marchas, Danças e Canções. (1946)

Tomemos como exemplo “Mãe Pobre”, sobre um poema de Carlos de Oliveira (1921-1981), a primeira Heroica composta por Lopes-Graça. Podemos observar nessa canção a convivência de um texto extenso e grandiloquente, que poderia oferecer alguma dificuldade, e de uma estrutura formal de três repetições musicalmente idênticas que, em compensação, facilita o

aprendizado e memorização. O vocalize na voz da soprano solista cria um contraponto que destaca a sequência harmônica, evocando a música do período Barroco tardio (especialmente a de Johann Sebastian Bach). Aliado a esse elemento, conecta a canção ao dito repertório “de concerto” a textura de acordes cheios da escrita pianística.

Terra Pátria serás nossa,
Mais este sol que te cobre,
Serás nossa,
Mãe pobre de gente pobre.

O vento da nossa fúria
Queime as searas roubadas;
E na noite dos ladrões
Haja frio, morte e espadas.

Terra Pátria serás nossa
Mais os vinhedos e os milhos,
Serás nossa,
Mãe que não esquece os filhos.

Com morte, espadas e frio,
Se a vida te não remir,
Faremos da nossa carne
As searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa,
Livre e descoberta enfim,
Serás nossa,
Ou este sangue o teu fim.

E se a loucura da sorte
assim nos quiser perder,
Abre os teus braços de morte
E deixa-nos aquecer.

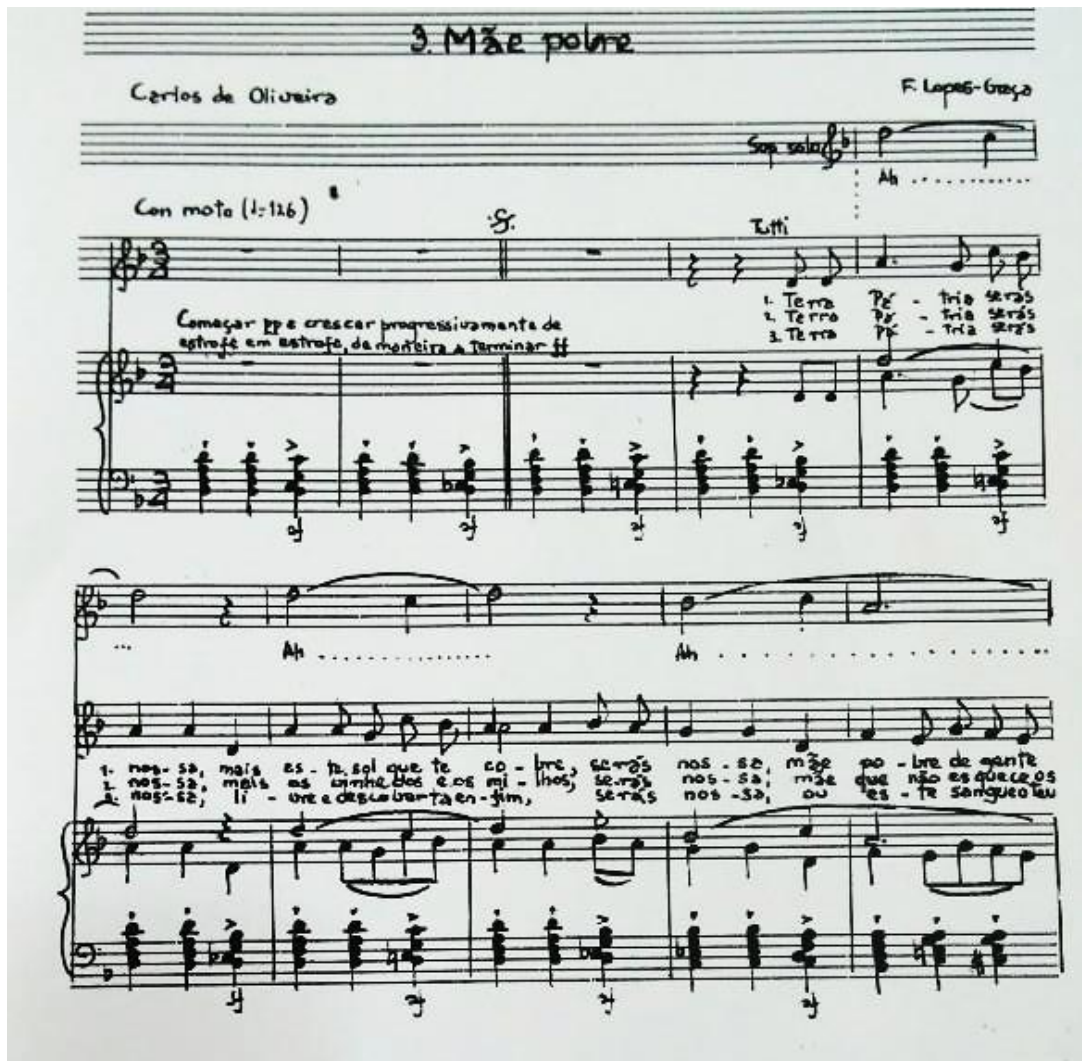


Figura 5. Página inicial da partitura de "Mãe Pobre".
(Fonte: LOPES-GRAÇA, [1960] 1974).

As “Canções Regionais Portuguesas”, a *cappella*, compostas após a proibição da apresentação pública das Heroicas, tinham como base, inicialmente, melodias de tradição oral portuguesa que o autor consultava em recolhas já realizadas por Rodney Gallop, Kurt Schindler, entre outros (ROBERT, 2006) e, posteriormente, melodias que ele próprio coletou no trabalho junto a Giacometti. Essa monumental série pode ser associada ao seu ideal de “nacionalismo essencial” do qual falamos anteriormente, e ao conceito habermasiano de “ação

vivida”, já brevemente referido e que será tratado posteriormente.

Referências às circunstâncias e particularidades de prática musical podem ser encontradas nas partituras. Como exemplo, cito a canção “Senhora Santa Cat’rina” da Beira Baixa, cujos acentos, que não coincidem com as sílabas tônicas, remetem ao toque do bumbo, que normalmente acompanhava a canção em seu contexto original¹⁶.

¹⁶ Agradeço a informação ao maestro José Robert, durante um ensaio do grupo, do qual participei regularmente entre maio e julho de 2016.

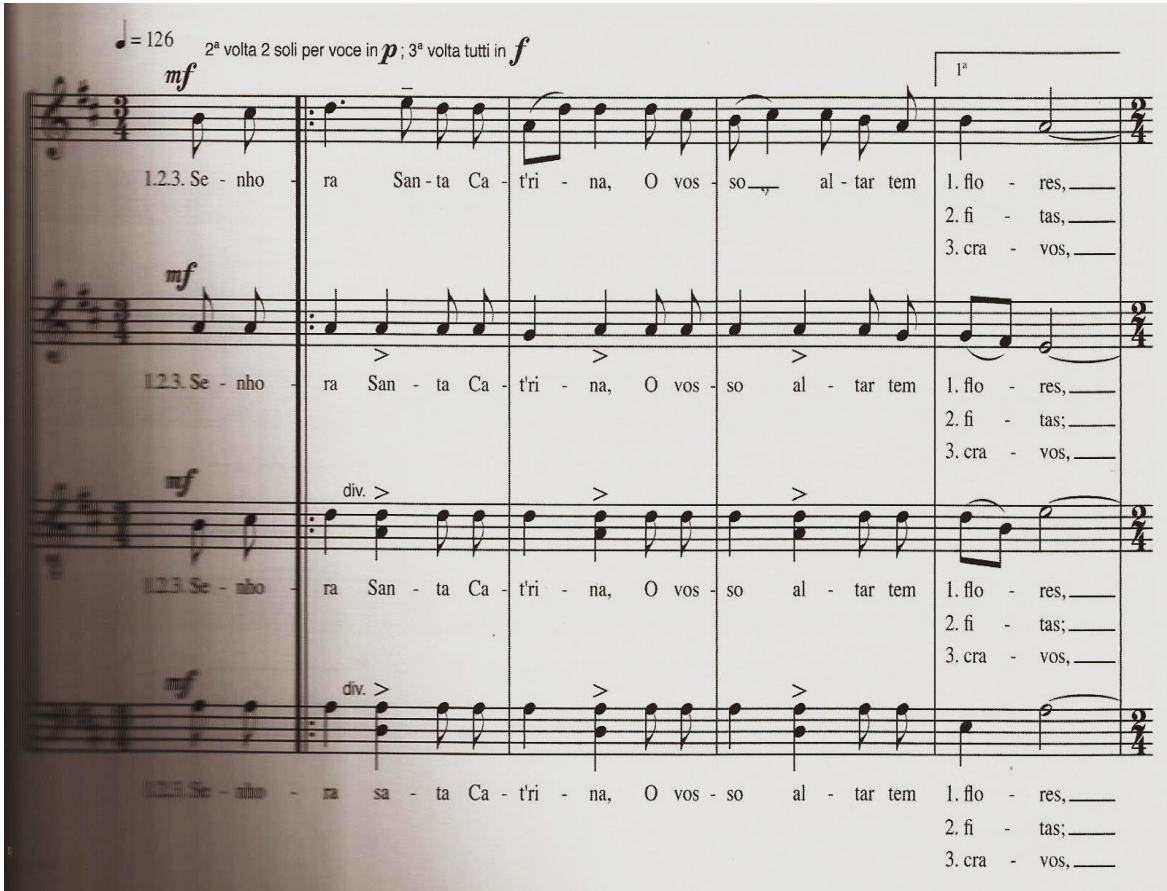


Figura 6. Página inicial da partitura de "Senhora Santa Cat'rina".
(Fonte: Lopes-Graça, 2010, vol. 5, p. 9).

Outro exemplo é a canção “Rezemos um padre-nosso”, também da Beira-Baixa, que faz parte da série “Onze encomendações das almas”. A indicação de respiração cortando palavras (“Maria”, “agonia”, “nosso”), que seria um grave erro

no repertório erudito clássico-romântico, constitui uma referência à prática popular. Respirações muito evidentes em uma mesma palavra também estão presentes em manifestações de outras regiões portuguesas, como no cante alentejano.

Figura 7. Partitura de "Rezemos um Padre-Nosso". (Fonte: Lopes-Graça, 2010, vol. 14, p. 10).

Pode-se relacionar tal característica ao que Vieira de Carvalho (2012b, c, d) denomina elementos "transgressivos" da música portuguesa, os quais, por não coincidirem com o padrão melódico/harmônico tonal, rítmico regular ou de performance "correta" - tomando como parâmetro a música da Europa

Central mais difundida nos círculos eruditos e populares urbanos - chamavam a atenção do compositor e eram enfatizados em seus textos e criações musicais. Podemos perceber essa sua impressão no seguinte excerto do seu "Apontamento sobre a canção popular da Beira Baixa":

Eu creio que muitos dos nossos folcloristas, ou simples curiosos da arte popular, estão viciados por uma noção errada da fisionomia própria, ou, pelo menos, do aspecto mais inapreciável da canção popular portuguesa. Essa noção é a que lhes faz ter como eminentemente típicas aquelas canções de contornos melódicos simples, de ritmos regulares e mais ou menos enformados pela dança, de um diatonismo elementar, de um maior-menor básico ou, quando muito, aqui e ali matizado de modalismo, aquelas canções, enfim, ora saltitantes, alegres e levemente maliciosas, ora de um lirismo amoroso ingênuo e docemente sentimental, que ultimamente têm alimentado o repertório das nossas vedetas e orquestras de rádio, em aproveitamentos e arranjos de gosto muito duvidoso, mas que nem por isso deixam de se inculcar como de inspiração “muito portuguesa”... Ora, essa errônea concepção da nossa música popular exclui, *a priori*, manifestações de uma arte que se afigura a esses folcloristas e curiosos tosca, bárbara e primitiva, mas que é justamente a que revela, a quem sabe

compreendê-la, as verdadeiras virtualidades estéticas do povo português. E o que é curioso notar é que as próprias populações desses lugares têm disso, da autenticidade profunda e radical dessas canções, uma consciência perfeita. Não foi raro observar eu que os cantadores de Monsanto, do Paúl ou das Donas repudiavam ou menosprezavam, como não correspondendo ao seu íntimo sentir, esta ou aquela canção mais fácil e correntia, para lhes preferir, com evidente satisfação quando percebiam a mesma preferência por parte das suas visitas, aquelas outras que estavam longe das fórmulas simplistas e de responderem aos conceitos estereotipados da música folclórica. É certo que a captação e fixação pela escrita de muitas destas canções não é tarefa fácil, e que algumas delas parecem mesmo, à primeira vista, furtar-se a qualquer tentativa de notação rigorosa. Estão neste caso, por exemplo, certas canções de Malpica, com as suas entonações microcromáticas, ou certas outras das Donas, com a sua luxurianta de vocalizações. E que apurada retentiva não

será preciso para fixar e transmitir ao papel um espécime preciosíssimo, como é a *Canção de Roda*, do Paúl, na sua impressionante e quase onomatopaica polifonia? (LOPES-GRAÇA, 1953: 50-51).

O Coro da AAM surgiu, segundo Sousa (2006), como alternativa ao movimento orfeônico e o seu conceito de exaltação patriótica, dominante sobretudo desde a década de 30. Ainda de acordo com este autor, a passagem do repertório das Heroicas para as Regionais abriu o círculo de recepção musical do coro, estendendo-se a camadas sociais com vivência do repertório

coral de inspiração folclórica, mas não necessariamente ligadas a movimentos políticos oposicionistas.

É curioso notar que algumas Canções Regionais, pela presença de determinadas palavras ou pelo teor crítico de seu texto, eram tomadas como heroicas ou acabavam recebendo esse sentido, sendo articuladas a questões cronologicamente muito posteriores ao seu surgimento. É o caso de "Os homens que vão pra guerra" (Douro Litoral), entendida como referência às guerras coloniais na África e "Canta, Camarada, Canta", melodia de uma canção de contrabandistas da Beira Alta, associada por alguns ouvintes ao comunismo:

Os homens que vão para a guerra
Vão para a guerra, vão morrer
Os homens que vão para a guerra
Vão para a guerra, vão morrer
Diz adeus a pai e mãe
Que vos não torno a ver
Diz adeus a pai e mãe
Que vos não torno a ver.

Os homens que vão para a guerra,
Vão para nunca mais voltar
Os homens que vão para a guerra,
Vão para nunca mais voltar
Diz adeus a pai e mãe
Que vos não torno a abraçar
Diz adeus a pai e mãe
Que vos não torno a abraçar

Canta camarada canta
canta que ninguém te afronta
que esta minha espada corta
dos copos até à ponta

Eu hei-de morrer de um tiro
Ou duma faca de ponta
Se hei-de morrer amanhã
morra hoje tanto conta

Tenho sina de morrer
na ponta de uma navalha
Toda a vida há-de dizer
Morra o homem na batalha

Viva a malta e trema a terra
Daqui ninguém arredou
nem há-de tremer na Guerra
Sendo um homem como eu sou

Para além das Heroicas e das Regionais, Sousa distingue ainda uma terceira vertente na produção coral de Lopes-Graça: as que denomina “Canções Corais” ou “Canções de Concerto”, pensadas expressamente para o contexto de apresentação. A seu ver, tais canções, escritas sobre textos sacros ou poemas mas elaborados (desde os trovadores até os contemporâneos), teriam como finalidade a valorização da prosódia da língua, por meio da utilização de toda a sua paleta musical. “Do contraponto à homofonia, das quatro às doze vozes, do *spreshgezang* [sic] e linguagem atonal ao bi-modalismo ou mesmo ao mais prosaico tonalismo, tudo serve como técnica da composição que suporta a divulgação do poema”. (SOUSA, 2006:212).

Música participativa e apresentacional no Coro da AAM

A partir da anteriormente citada divisão em categorias funcionais (coloquial e apresentacional) do macrocosmo da obra de Lopes-Graça, proposta por Vieira de Carvalho, tomo o microcosmo de sua produção dedicada ao coro da AAM, no contexto da atuação do grupo. Observo a coexistência e imbricação de

coloquial/participativo e apresentacional, podendo essas categorias ser entendidas como duas dimensões inseparáveis no trabalho de Lopes-Graça junto ao coro, estando presentes socialização, educação e ativismo desde os ensaios até as apresentações públicas.

As canções regionais, originalmente música participativa e coloquial (cantos de trabalho, religiosos, etc), nas mãos de Lopes-Graça converteram-se em canções de concerto, com uma abordagem estilística cujo alcance performativo certamente exige certa vivência técnica. A textura, associada à dinâmica, em conformidade com o argumento de Turino, recebe um tratamento que visa a clareza e os contrastes. É frequente, além disso, a indicação de solos e duos em trechos que não necessariamente se configuravam dessa maneira no contexto original.

As Canções Heroicas, após a proibição de sua apresentação pública, continuaram a ser cantadas em convívios privados após os concertos, em associações estudantis, recreativas e inclusive em prisões. Apesar da intenção participativa, que, na prática, se concretizou com bastante sucesso, não havia, no contexto de performance das Heroicas pelo coro da AAM, espaço para a improvisação musical e a criação

coletiva e espontânea. A escrita pianística revela certa complexidade e o estilo geral das composições, apesar das melodias *cantabile* e com repetições, não nega sua herança na tradição erudita.

Essa imbricação entre participativo e apresentacional também se revelava nos procedimentos de ensino. Apesar do formato tradicional da dinâmica de ensaio, inclusive com o uso da partitura, o aprendizado da música dava-se pela transmissão oral, prática mais frequentemente associada ao contexto da performance participativa. Segundo relataram o atual maestro e os coralistas Ana Paula Sampaio e Francisco Jorge, Lopes-Graça exigia de seus cantores a memorização do repertório, pois, a seu ver, mesmo os que sabiam ler música a ela se entregariam mais plenamente desse modo. Esta prática, apesar de não obrigatória, continua a ser fortemente incentivada.

Após a redemocratização do país, estava inteiramente liberada a performance das Heroicas num

contexto apresentacional. Não se perdeu, felizmente, o hábito do seu canto espontâneo em convívio. Durante meu estágio PDSE em Lisboa e minha participação no coro, tive ocasião de o experimentar várias vezes.

Música de concerto, abordagem didática e intervenção

Outra articulação que se deve apontar entre diferentes paradigmas é a entre música de intervenção e de concerto, seja na dedicatória ("Requiem para as vítimas do fascismo em Portugal" (1979), "Mornas (1978): Ao povo da nova nação Cabo Verde" ou mesmo na citação musical (uso do tema melódico da canção heroica "Jornada" em "Morto José Gomes Ferreira", para piano solo, numa homenagem ao seu letrista).

De maneira mais direta, pode-se destacar a atuação do coro da AAM na já independente Angola em 1979, em comemoração aos 5 anos do 25 de abril.



Figura 3. Apresentação do coro da AAM em Angola. (Fonte: Arquivo pessoal Ana Paula Sampaio)

A SONATA também foi um campo onde essa relação esteve presente. Mário Vieira de Carvalho (2006, p. 16) chama a atenção para o caráter contra-hegemônico dos concertos ali promovidos, destacando a presença de vários estratos sociais (inclusive operários) e de “práticas e representações musicais opostas e alternativas à da cultura dominante”.

A música contemporânea funcionava aí como instância de integração ideológica em sentido gramsciano: era incorporada orgânicamente num movimento social. Frequentar os concertos da Sonata [...] equivalia a tomar posição pela mudança no sentido mais lato, incluindo a mudança política, da qual a música, longe de ser neutra, não podia nem devia alhear-se.

O local nos musicares de Fernando Lopes-Graça

Quanto aos conceitos de “local” que nos evocam a prática e o pensamento musical de Lopes-Graça, podemos aqui destacar três: o local concreto, literal, o local como especificidade e o local universal, utópico ou ideal.

O local concreto

O primeiro, local como substantivo, faz-se presente na já amplamente discutida atuação do “musicante” Lopes-Graça em relação com seu entorno: as cidades onde viveu, a sala de aula, o coro, os teatros, o campo

etnográfico, as redações, as prisões, etc. Observam-se, ao mesmo tempo, a influência dos sons e situações do meio como inspiração e sua influência sobre o meio e as comunidades com que se relaciona e em que se insere, por meio do ensino, da criação, da performance e da intervenção política, crítica ou musical.

O local como marca de especificidade

O segundo aspecto, se tomarmos o uso do termo local como adjetivo, refere-se à definição do conceito de “local” como marca de especificidade, em oposição a “global” ou “nacional”. A ênfase na alteridade da música recolhida, em alternativa à oficialmente divulgada, domesticada, enquadrada num pretenso padrão europeu e enfeitada com elementos de pitoresco, isto é, no que a distinguia de uma “totalidade uniformizadora e repressiva”, configurava-se, segundo Mário Vieira de Carvalho (1999: 322), uma atitude contra-hegemônica do compositor. Vejamos esta questão em mais detalhes:

Decididamente: eu sou um desnaturado, um *déraciné*... Apesar de nado e criado em Portugal, cada vez mais me compenetro da minha incapacidade para sentir e compreender as *coisas portuguesas*; e assim é que estou em me considerar uma monstruosíssima excepção àquela genial lei etno-psicológica formulada por um conhecido jornalista

português: a de que para sentir e compreender as *nossas coisas* é absolutamente indispensável ter nascido em Portugal. Atribuo eu esta deficiência do meu espírito à ausência de três virtudes ráticas fundamentais: versejar, gostar de toiros e amar o fado. (LOPES-GRAÇA, [1931] 1973: 149).

No campo da música erudita, segundo Vieira de Carvalho, o nacionalismo oficial, que tinha entre as linhas mestras de sua estética o catolicismo e o saudosismo, era seguido por exemplo por Rui Coelho¹⁷, em suas sinfonias *Camões*, no oratório *Fátima* e em suas *Canções de Saudade e Amor*, sobre textos de Afonso Lopes Vieira. Também nesse “mundo musical” outro movimento de tendência conservadora e nacionalista foi o Renascimento Musical. Ligado ao Integralismo Lusitano¹⁸, centrava-

se na pesquisa e execução da música antiga portuguesa a partir da ideia de resgate de um passado glorioso e criticava a laicização do ensino musical. Também alguns integrantes desse movimento se dedicaram à composição, com referências à mística e à música antiga, caso de Ivo Cruz ou à tradição rural popular, caso de Mário de Sampaio Ribeiro.

A música popular maciçamente difundida tinha suas bases no fado lisboeta, promovido como “a” canção nacional, e em certas melodias e danças populares, reproduzidas [e reinventadas] para o teatro e o cinema. Os ranchos folclóricos também constituíam outra vertente desse nacionalismo estético administrado. Tratava-se de grupos que disseminavam danças e canções de diversas regiões do país, apresentando-se em festivais, eventos turísticos, turnês, rádio e, posteriormente, televisão¹⁹. A partir da assimilação de elementos das diversas vertentes acima referidas, a companhia de balé Verde Gaio seria outro importante difusor de uma arte portuguesa fortemente estilizada.

Lopes-Graça opunha-se a esse nacionalismo de cartaz, ao “espetáculo folclorizante” resultante do estímulo e promoção do governo salazarista aos ranchos folclóricos, ao fado e aos orfeões²⁰, que teria, a seu ver,

¹⁷ Em 1931, Lopes-Graça travaria uma polêmica estético-política com este compositor, reunida no volume de textos *A caça aos Coelhos... o último tiro*. (ALVES, CASCUDO, 2013: 41).

¹⁸ Bloco político composto por católicos, monarquistas e republicanos dissidentes e apoiado numa ideia de integrismo a partir de uma origem racial superior. Para um breve, porém aprofundado histórico sobre os movimentos Integralismo Lusitano e Renascimento Musical, os quais tiveram grande adesão nos primeiros anos do governo de Salazar, cf. o artigo de Mário Vieira de Carvalho aqui referido (2012d) e o terceiro capítulo da tese de Teresa Cascudo (2010).

¹⁹ Os ranchos folclóricos são atuantes até hoje, inclusive em regiões de grande imigração portuguesa como o Brasil e os Estados Unidos. A esse respeito, vale consultar os trabalhos de Castelo Branco (2008) e Holton (2005).

²⁰ Aos quais já brevemente nos referimos ao comentar a atuação de Lopes-Graça junto ao coro da AAM.

forjado uma música nacional esteticamente empobrecida. Chamava a essa produção “contrafacção folclórica”. O compositor referia-se, segundo Mário Vieira de Carvalho, à reprodução das categorias “popular” e “nacional” como clichê e *commodity*.

Em uma palestra proferida em Évora e publicada em 1947, o compositor assim se manifesta:

Usa-se e abusa-se muito hoje da expressão “cultura popular” [...]. Não é raro vermo-la utilizada com intuítos reservados, como verdadeiro instrumento demagógico, com o fim de lisonjear com ela o povo para melhor se servirem dele [...]. Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais, que perderam toda a sua razão de ser, todo o viço e toda a ingenuidade que lhes advém do facto de serem actividades espontâneas e desinteressadas da alma ou da vontade de expressão artística do povo. Deixam de ser um fim em si mesmas para se transformarem num meio ao serviço de interesses de outra ordem, interesses que nada têm que ver com a cultura, e com a arte, e que só não revelam o

seu verdadeiro nome porque aos homens, a certos homens, pelo menos, sempre agradou mascarar as suas verdadeiras ideias, ambições ou apetites com palavras bem soantes, com palavras que garantam aos seus próprios olhos e, sobretudo, aos olhos dos outros, a pureza, a sublimidade dos seus actos... (LOPES-GRAÇA, [1947] 1992: 94-95).

Contrário à ideia de incapacidade das classes populares para o acesso à cultura erudita, o compositor não buscava facilitar sua música para que a população a absorvesse. Apesar de sempre atento às possibilidades técnicas daqueles a quem cada canção se destinava, empregava recursos estilísticos pouco convencionais, mesmo nas composições destinadas a serem cantadas por amadores e/ou apresentadas fora das salas de concerto.

Segundo Georges Bataille, o fascismo é construído a partir de uma noção de heterogeneidade radical ou alteridade das elites, em oposição a uma ideia de povo como um outro inferior homogêneo [ou, mais precisamente, a ser homogeneizado]. Partindo dessa teoria, Mário Vieira de Carvalho argumenta que Lopes-Graça teria buscado uma “alteridade radical” a partir de “estruturas sociocomunicativas alternativas” (2012d: 8). Para além da Sonata, ponto de encontro de intelectuais, artistas, estudantes e ativistas e

do coro da AAM, que, como já referido anteriormente, era composto de membros das mais diversas formações e origens sociais e apresentava-se (ainda se apresenta) para um público igualmente diverso, a proposta alternativa de FLG também se dava em suas escolhas composicionais. Conforme já comentado anteriormente em relação à elaboração das Canções Regionais, Lopes-Graça buscava na música portuguesa o que fugia aos padrões da música erudita centro-europeia.

Mário Vieira de Carvalho (2012d: 9-10) cita, além do já discutido uso de “erros” de respiração, alguns exemplos do que denomina elementos “transgressivos”: o emprego da dissonância, dos choques intervalares, das notas estranhas ao acorde. Esta última ferramenta, marca estilística de Lopes-Graça, para além de um dos muitos recursos harmônicos da expansão da tonalidade na música erudita europeia do início do século XX, pode ser entendida como uma referência a diferenças de entonação no cantar popular. O mesmo pode ser entendido de defasagens e irregularidades rítmicas intencionalmente indicadas e, por vezes, enfatizadas pelo compositor. Outro elemento transgressivo destacado por Vieira de Carvalho é o anticlímax, abrupta e surpreendente mudança na condução harmônica, textural e/ou dinâmica. Seu uso por vezes sugere um refinado senso de humor, como veremos na análise da canção Desafio e da abertura Gabriela, e outras vezes evoca uma alegria popular ameaçadora e subversiva, como no caso da “risada” dos trompetes, ao final do Malhão, última das Três Danças

Portuguesas” para orquestra (1941).

Vieira de Carvalho busca compreender a crítica e resistência de Lopes-Graça a partir da teoria de dissociação entre “sistema” e “mundo vivido” proposta por Jürgen Habermas. O filósofo alemão aborda o processo por meio do qual, por exemplo, sistemas econômicos e administrativos se tornam autônomos e autorregulados, perdendo a conexão com os mecanismos, crenças e valores que dão sentido à vida de uma comunidade. Em oposição à homogeneização imposta, Lopes-Graça destacava a heterogeneidade da música que encontrava e utilizava, isto é, suas particularidades *locais*. A partir do que ele próprio denominava uma “análise musical, sociológica e psicológica”, buscava incorporar em suas composições elementos do mundo vivido da comunidade retratada. Adotou um “método crítico” através do qual problematizava a abordagem das fontes populares, sugerindo um equilíbrio entre identificação e distância. Partindo da noção de alteridade radical proposta por Mário Vieira de Carvalho, interpreto a coexistência de material folclórico e marcas estilísticas pessoais em sua obra como parte da definição de sua alteridade enquanto compositor, em relação ao que considerava o “povo”.

O local “ideal”, “utópico” ou “universal”

Uma terceira acepção de “local” que devemos ter em conta é o que aqui denomino “local ideal” ou, não conseguindo fugir a um paradoxo, “local universal” ou

"local utópico". Trata-se de uma noção metafórica do local como ambiente de fraternidade plenamente realizada. Segundo António de Sousa (2016), a leitura das obras do escritor francês Romain Rolland, hábito que Lopes-Graça manteve por toda a vida, teria sido uma de suas principais influências nesse aspecto. Deve-se destacar a forte influência mundial dessa linha de pensamento durante a vida de Lopes-Graça. A presença dessa concepção no horizonte de expectativas da intelectualidade foi proeminente desde o Iluminismo e especialmente forte a partir da difusão do pensamento marxista e em vários momentos do século XX, notadamente após a Revolução Russa. Essa crença em uma plena fraternidade seria, juntamente com a concepção teleológica da História, profundamente abalada a partir da crítica que se desenvolveu no pós-guerra e, com especial força, nos últimos anos do século passado, após o fim da Guerra Fria. A esse período ainda presente, marcado por grande incerteza e pluralidade de pensamento muitos estudiosos dão o nome de pós-modernidade. (JENKINS, 2004).

Essa noção de local aparece na música de Lopes-Graça tanto no ideal estético internacionalista dos primeiros anos de sua produção quanto na mensagem textual das Heroicas e em obras como o "Cosmorama" (1963), suíte para piano em que convivem nações como Estados Unidos, Guiné, Moçambique, Suíça e Rússia. O compositor deixou nesta partitura, escrita no contexto da guerra colonial na África, por meio de uma citação do livro „As aventuras de Telêmaco“, de François Fénelon (apud VIEIRA

DE CARVALHO citado por MARTINS, 2012), um apelo textual à fraternidade de todas as nações:

Todo o gênero humano não passa de uma família dispersa sobre a face de toda a Terra. Todos os povos são irmãos e devem se amar como tais. Ai dos ímpios que buscam uma glória cruel no sangue dos seus irmãos, que é o seu próprio sangue.

Referências

ALVES, Ricardo António, CASCUDO, Teresa. *Fernando Lopes-Graça e a Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Câmara Municipal de Cascais, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 2016.

APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

CAMILO, Viriato. *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa: Seara Nova, 1990.

CARTAXO, António. *Homenagem a Fernando Lopes-Graça*. Documento emitido pela RDP em 1986. Coleção Centenário de Fernando Lopes-Graça. Vol. 10. RDP, 2006.

CASCUDO, Teresa. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça*:

um estudo no contexto português.
Sevilha: Editorial Doble J, 2010.

_____. Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: As relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais*. Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência. Nº. 66, 1999. Disponível em <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>>. (Acesso em 22 jul. 2013).

_____. *Fernando Lopes-Graça: Catálogo do espólio musical*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997.

CASTELO BRANCO, Salwa. A categorização da música em Portugal: política discursos, performance e investigação. *Ethno-folk: revista galega de etnomusicologia*, ano IV v. I, n. 12, outubro de 2008, pp. 13-29.

CID, Miguel Sobral. Gazeta Musical. In: CASTELO BRANCO, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. v. 2, p. 561-562. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CORO LOPES-GRAÇA. Disponível em <<http://www.academiaam.com/?action=3101>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2017.

FERNANDES, Cristina. Reis, Ema Romero Santos Fonseca da Câmara. In: FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: Music making in an English town*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007

FITAS, Manuel Joaquim Rodrigues. *Seara Nova – Tempos de mudança... e de perseverança (1940-1958)*. Dissertação

(Mestrado em História Contemporânea). Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2010.

HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HOLTON, Kimberly DaCosta. *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*. Tradução Mario Vilela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

JORGE, Francisco. *Depoimento*. [Lisboa, 18 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa. In: *A canção popular portuguesa*. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa-América, 1953.

_____. *A Severa não morreu...* In: *Disto e Daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973.

_____. *Canções Heroicas: 1º caderno, 1ª série*. Edição do autor, manuscrita, ©1960, 1974. Museu da Música Portuguesa/Casa Verdades de Faria, Cascais.

_____. *Marchas, Danças e Canções. Próprias para grupos vocais e instrumentais populares*. Música de Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Seara Nova, 1946.

_____. Recordações em dó maior. In: *Disto e Daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973.

_____. Rezemos um padre-nosso. In: *Canções Regionais*

Portuguesas, Série XIV (Onze encomendações das almas). Edição de Jorge Alexandre Costa. Revisão de José Luís Borges Coelho. Porto: Fermata Editora, 2010.

_____. Senhora Santa Cat'rina. In: *Canções Regionais Portuguesas, Série V*. Edição de Jorge Alexandre Costa. Revisão de José Luís Borges Coelho. Porto: Fermata Editora, 2010.

_____. Sobre o conceito de "popular" na música. In: *Nossa Companheira Música*, 91-111. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

MARTINS, José Eduardo [piano]. *Canto de amor e de morte, Músicas Fúnebres, Música de piano para as crianças*, Cosmorama. Lisboa: PortugalSom, 2012.

NEVES, José (org.). *Álvaro Cunhal: política, História e estética*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

OS COMPOSITORES brasileiros contam com o apoio e o estímulo das entidades oficiais. *República*. Lisboa, 5 de novembro de 1958. [Fragmento de reportagem sem indicação de autor]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa, Cascais.

ROBERT, José. *Canções Heroicas e Canções Regionais Portuguesas*. Centenário Fernando Lopes-Graça. Arquivos da RDP, vol. IX, 2006.

_____. *Depoimentos*. [Odivelas, 13 de julho de 2016. Lisboa, 19 de julho de 2016]. Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio

SAMPAIO, Ana Paula. *Depoimento*. [Odivelas, 13 de julho de 2016].

Entrevistadora: Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

SCOTT, Ana Sílvia. *Os Portugueses*. São Paulo: Contexto, 2012.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, c1998.

SOUSA, António de. *A construção de uma identidade: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.

_____. *Depoimento* [Tomar, 11 de maio de 2016]. Entrevistadora Guilhermina Lopes. Gravação de áudio.

TURINO, Thomas. Four Fields of Music Making and Sustainable Living The World of Music, v.. 51, n. 1, *Music and Sustainability*. 2009, pp. 95-117.

_____. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VARGAS, António Pinho. *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Edições Almedina/CES, 2010.

_____. Erudito/Popular – Lopes-Graça/Amália: com uma passagem rápida pela fenomenologia e Glenn Gould. In: *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics. *Twentieth-Century Music*, vol. 8 n. 2, pp.

175-202. Cambridge University Press, 2012.

_____. Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de “povo” na música tradicional. *Revista Nova Síntese*, nº 7, p. 157-166, 2012.

_____. Música e política: o “caso” de Fernando Lopes- Graça. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão, LESSA, Elisa Maria (ed). *Música, Discurso, Poder*. Braga: Universidade do Minho, p. 15-41, 2012.

_____. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006.

_____. Politics of identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the concept of “National Music”. *Music and Politics*, 6 n. 1, (Winter 2012), p. 1-12.

_____. *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.